

ТАЛАНТ, ТРУД, ГРАЖДАНСТВЕННОСТЬ ХУДОЖНИКА

Народный артист СССР Донатас Банионис был одним из ведущих актеров Карловарского кинофестиваля. Проматри фильмам завершили в восемь утра, закончили в одиннадцать ночи. У членов жюри на отдых оставались считанные минуты. Тем не менее атмосфера киносмотря, поток смеющихся художественных впечатлений способствовали возникновению творческого разговора.

Для начала я попросила Донатаса Баниониса рассказать о первых годах его художественной жизни. Хотелось и для себя, и для будущих читателей определить ту «школу» творчества, которую он прошел.

ДОНАТАС БАНИОНИС: Вся моя творческая жизнь с первых дней и по сегодня связана с театром литовского города Паневежиса. Там проработал тридцать пять лет. Сыграл довольно ролей.

Банионис делает длинную паузу — он с трудом говорит о себе самом, словно не считая это для других важным и интересным.

С самого начала рассказывать? Пришел в театральную студию Юозаса Милтыниса в 1941 году, вскоре после восстановления Советской власти в Литве, когда перед рабочей молодежью широко распахнулись все двери... До? Ничего особенного — школьная самодеятельность.

— А ваша первая роль в театре? Д. Б. Я сыграл ее через три месяца после начала занятий студии. Роль моего ровесника, школьника. Мне не сложно было понять этот характер. Сыграл я его без всякой, по существу, подготовки... Говорили, что роль удалась...

— Что ж, триумфы ваши там и начались с ранней театральной юности? Или... Д. Б. В том-то и дело, что все получилось наоборот. (Очень серьезно.) Успех этой первой роли словно подтвердил мое дилетантское представление о том, что для создания роли достаточно одного вдохновения. Я не мог разобрататься, как же на самом-то деле создается сценический образ. И долго мне пришлось искупать первую удачу, пока я сумел занять себя в новом актерском качестве.

Самое странное, но перелом у меня произошел на спектакле «Женитьба Белинского» Островского. Я играл Андрея, роль для меня непростую. Хорошо поработал. Наконец, мне кажется, уловил некоторые принципы подхода к роли.

— К этому времени вы уже кончили студию? Д. Б. Конечно! Но у нас была совсем иная система, студия была не при театре. Студия и была театром. С первого же дня мы стали играть на сцене. Я до сих пор так студию и не окончил...

— Хорошенькое дело, значит, у вас ошеломительного совпадения нет? Д. Б. Вы знаете, так (сметаясь, разводит руками). Просто лет через восемь — десять работы в театре я перестал ходить на занятия... Но не сразу. Я уже много играл в театре, а студию посетил — этюды делал, техникой речи занимался...

— Тренинг? Д. Б. Обязательно! Ведь далеко не всегда играешь роли, близкие тебе. И каждая роль — это всегда новый, отдельный, индивидуальный характер. Вот вы меня спрашивали: какая разница между созданием характера и поисками того, что мы называем характерностью? Это не точная формула. Каждая роль всегда характерная. Каждая требует переполоха...

— Я не очень точно понимаю то, что вы говорите. Может быть, если вы приведете конкретный пример... Д. Б. Вот пример. Михаил Ульянов — я вообще очень люблю этого актера — в фильме «Председатель» я вижу его Егора Трубинкова, человека, который сам пришел в колхоз... Вижу именно его, и только его. Так достоверен актер. Так точен созданный им характер. И за всем этим я угадываю гражданственную позицию актера. Он обнаруживает новую для меня судьбу и ведет к новым размышлениям, которые у меня неизбежно возникают. Он не учит меня, нет. Но увидел каким-то своим особым внутренним зрением этот удивительный характер, он для меня его воссоздал.

Зритель порой не сразу распознает актера, особенно если это любимый актер, встрече с которым он всегда рад. Зритель иногда приходит просто на свидание с нами. Но мы не должны поддаваться соблазну просто встретиться с ним, хотя это легко. Мы должны сказать ему что-то новое о жизни, чтобы он воскликнул: «Ах, черт! А я этого еще и не подумал!» Чтобы он познал человека, новые его качества. А значит, художник должен обладать особым взглядом, чутьем на явления жизни. Хочу уточнить еще

примером. Так случится, что вы увидите подряд три фильма, в которых главные роли сыграл один актер — Джин Хэкмен: «Французский связной», «Пугало» и «Разговор». Был поражен и удивлен, как один актер может показывать мне три разные человеческие индивидуальности. Идя на вторую картину, я ожидал увидеть того же исполнителя. И что же... Я не узнал его! Конечно, грим, костюм помогают нам, актерам. Но в разных ролях он был совершенно разным. Это было перевоплощение — и внешнее, и внутреннее одновременно. Какой это прекрасный актер, если он может показать мне не только внешне, но и внутренне другого человека!

И я считаю, что он этим путем достиг большего, чем если бы играл во всех трех ролях самого себя.

— И все-таки у вас, актера, существуют какие-то свои «способы» творчества, свои приемы вызвать вдохновение?

— Да, конечно. Но это не то, о чем вы спрашиваете. Это скорее умение работать с материалом, умение слышать режиссера, умение слышать партнера по сценарию. Это умение слышать себя.

— Скажите, а что для вас интереснее? Кино? Театр? Д. Б. Трудно сказать... Современный актер — и это моя твердая уверенность — должен использовать все возможности для творчества. Театр, кино, телевидение, радио. Все это очень разные виды искусства. Ты можешь больше отдавать зрителю своей души, иметь самые разные контакты. А разве не в этом смысле, цель нашей жизни?

Банионис на фестивале понаблюдал мис удивительным труженником. Человеком ислуго и простого чувства долга. Член жюри, он нес эту свою непростую обязанность с высокой самоотверженностью, забывав об отдыхе. Ему доверили — и он обязан выполнять... Видимо, то же и в творчестве.

— Не только цель, но и радость? Д. Б. Радость? Черт ее знает — иногда так не хочется играть, снова и снова выходишь перед зрителем. Приходишь из театра — не можешь заснуть, голова болит... Все, кажется, отдал тем, кто сидел в зрительном зале... Такое мучение! И снова тягучая мысль: на кой это тебе...

Художник создает, творит в мучениях. Нет, творчество — это далеко не радость. Я не верю тем, кто легко творит, кто легко создает. Жизнь их созданий, как правило, короткая. Вспомните, как мучились Бетховен, Гойя, страдал, что они не могут до конца выразить то, что хотели... Чем платили они? Здоровьем. Сердцем. И мы платим — и идем на это. Я уверен: создавая большой спектакль, большой фильм, актер, режиссер платят за это частички жизни. Все-таки есть какое-то равновесие в мире. За ценность надо платить. Да, собственно, за все надо платить. За небольшую плату получаешь дешевую вещь...

— Но ведь жизнь искусства не складывается из одних шедевров. «Средние» работы тоже имеют право на существование. Не так ли? Д. Б. Так и в кино, и в театре, и на телевидении можно спокойно халтурить, не затрагивая себя. Играть легкие пьесы сниматься в ничего не говорящих сценариях. Что ж, надо быть честным: иногда себя как бы отпускаешь...

— Скажите, бывает ведь, что вы участвуете в фильмах, сценарии которых заведомо плохи, играете в пьесах... Д. Б. Да, вы правы. И это бывает. Во-первых, всегда надеешься, что и в этой роли ты сумешь что-то сделать. Нет, не просите, я не имею права привести ни одного названия. Раз я в этом участвовал... Должна быть порядочность. Зрители разберутся. И обвинят, может быть, меня... Иногда и я обвиняю других актеров. Но поставя я себя на их место — что бы я сделал? Есть всегда есть и маленькая такая тайная мысленная отказка. А вдруг больше не предложат? А вдруг это — последнее?

— Мне кажется, не вам это говорить... Д. Б. Я правду говорю. Боюсь, что тебя забудут. Что выпадешь из игры. А вдруг я уже не нужен...

Мы помолчали. Как с этим спорить? У творческого человека всякие страхи бывают. Конечно, не Банионис, у которого впереди еще столько радостных творческих мучений, это говорит!

— Существует традиционный вопрос к актеру: какого героя ему хочется сыграть, какой характер воплотить? Кстати, при всей традиционности, вопрос этот мне кажется важным. Он помогает нам понять — куда идет артист, направление движения его творчества. То, что Станиславский называл «сверхзадачей».

Д. Б. А мне этот вопрос, пожалуй, даже неприятен. Я не люблю за него отвечать. (Минутная пауза.) Трудно мне фантазировать — каким должен быть мой герой. Это уже из сферы гаданий. По-моему, актер, если он обладает настоящей скромностью — она в нашем деле необходима, — не должен требовать ролей, забывая о своих возможностях. И даже не должен объявлять во всеуслышанье, чего он хочет.

Банионис делает широкое движение руками, и выглядит оно как выражение его удивления.

Если актер требует, это значит, что он уверен — слишком уверен! — в своих силах. А эта актерская самоуверенность сильно мстит за себя.

— Но ведь любимый ваш герой все же существует. Какой он? Кто он? Д. Б. Любимый? Конечно. Но я исходил бы из того, что уже сыграл. Пожалуй, любимым моим героем так и остался Вайткус из фильма «Никто не хотел умирать».

Пауза. Банионис сосредоточенно думает.

Вы спрашиваете — почему. Мне интересен человек, который оутился в острой ситуации, когда надо принимать решение. И чем эта ситуация напряженнее, чем труднее для героя найти решение, тем более интересна эта задача для артиста.

— А в «Мертвом сезоне»? Д. Б. Это тоже интересная роль. Но Ладеников основное свое решение принял до начала фильма, когда он выбрал профессию разведчика.

Если я могу своему герою задать вопрос: «С кем ты?» — это интересно. Потому что в решение этого вопроса, в ответ на него я могу вложить и собственный жизненный опыт, и то, что подскажет мне гражданская совесть. Я хочу, чтобы зрители видели процесс решения, момент выбора пути, цели жизни. Чтоб они понимали — за ошибки надо платить! И об этом говорит судьба моего героя в фильме «Никто не хотел умирать».

Итак, вопрос, который я вам задаю, оказался все-таки не праздным?

Д. Б. Пожалуй... — Если продолжить размышления о герое... В какой мере для вас важно время, когда этот герой живет... Д. Б. О, тут у меня нет сомнений. Меня прежде всего интересует человек, который живет в одно со мной время. Вы знаете, в таком случае, даже если пьеса и сценарий слабые, если я уже заранее понимаю, что ничего «вечного» на этом материале не создашь, я все же внимательно прислушиваюсь. А вдруг данная тема именно сегодня «звучит»? И этот разговор нужен людям... Я готов тогда играть!

— Но ведь «сегодня» звучит не только в историческом произведении. И оно может что-то говорить зрителю... Д. Б. Вот я считаю, что, если в произведении на историческую тему мы не сможем провести современную мысль, не надо его и ставить. Ведь наша задача — не иллюстрировать историю. История современна, если наша интерпретация говорит что-то современному.

Чем дальше идет этот наш разговор, тем отчетливее я вижу — какая громадная целеустремленность заложена в артисте. Нетерпеливый, спонтанный, чрезвычайно восприимчивый, он тем не менее, как туго скрученная пружина, всегда готов к делу, к поступку...

— У меня создается впечатление, что в жизни вашей нет тем, нет проблем, которые могли бы увести вас от размышлений по поводу дела. От самого дела. О чем бы мы с вами ни говорили, немалым кинематографом или театром... Д. Б. А что еще может интересовать меня как художника? Моя работа. В ней — все. Через нее я все должен сказать. И своя

мысли о гражданских задачах искусства. Раскрыть мировоззрение... Меня иногда спрашивают: важна ли для художника его позиция в искусстве? Я не понимаю этого вопроса. Художник, если он большой талант, если он может захватить сердца, всегда вносит в творчество свою концепцию жизни.

Эмоциональное потрясение должно произойти, если я найду точное, образное выражение для взглядов, которые я считаю прогрессивными, в которых убежден. Что ж, ведь каждый художник имеет свое внутреннее право — выбрать позицию в творчестве. Мы должны это делать сознательно. Разве нет на Западе талантливейших людей, чья идейная позиция не может меня устроить? Своим умом, своим талантом они создают произведения, мне чуждые. Их взгляды мне не пригодны.

— Если бы вы попытались сформулировать свои взгляды, определить, какое искусство вам ближе всего... Д. Б. Революционное искусство, прогрессивное искусство, идеи которого я и хочу нести. Мне всегда хочется понять: каким же человек должен быть в будущем? Наш строй, социалистическое общество определяют наше мировоззре-

ние. Но нельзя забывать — коллектив состоит из людей. Значит, какой человек, такой и коллектив...

— Сейчас широко обсуждается нравственная тема в искусстве, ставится вопрос о нравственном, духовном совершенствовании человека. Не только у нас, но, думаю, и во всем мире... Д. Б. Нравственная тема? Это очень важно. Но это тоже не так просто. Я лгу от искусства утверждения нравственных катехизисов, в которых содержался бы общественный заряд. Хочу утверждения человека как мыслителя. Поддержка человека как самостоятельной творческой личности. Не может быть человек автоматом в сфере производства. Он должен быть и винтиком...

— Это понятно. Но вы еще не сказали о сложностях... Д. Б. Я актер. И многое из того, что чувствую, что хочу внести в свое творчество, я не умею точно сформулировать словами. Да и не мое это дело, правда ведь? Но когда я снимался в фильме «Гойя» или недавно, когда я работал с кинематографистами ГДР над картиной о Бетховене, я вдруг увидел: под одним и тем же категоричным нравственным — под понятием добра и зла — в разные эпохи, разными людьми «подкалывались» совершенно разные представления. Мысль эта не нова. Ведь никто и никогда не выдвигал идей, под которые не были бы подложены понятия «нравственности», даже инквизиция. Не говоря уж о священных книгах — вот, казалось бы, пример высокой нравственности, доведенной до абсолюта. И что же...

— Что же? Д. Б. Я хочу сказать, что нельзя вне социального аспекта принимать понятие нравственности.

— Вы член жюри, и пока «приговор» не вынесен, вы, естественно, не можете говорить о фильмах Карловарского фестиваля. Но все-таки в ходе просмотра не задержал ли ваше внимание эта тема... Д. Б. Отложим на минуту драва. Я хочу сказать о советском фильме Панфилова и Чуриковой «Проще слова». Вот где, я считаю, глубоко затронута нравственная тема. Режиссера заботили очень важные явления. И он широко черпнул материал жизни. Меня задел разговор о семье. Вот важная тема. Вот где особенно опасны наши моральные, нравственные недостатки. Меня вообще беспокоит — мне кажется, мы мало говорим о нравственном воспитании в семье.

— Но ведь об этом можно и следует говорить не только средствами искусства! Д. Б. Но именно здесь искусство может сыграть важнейшую роль. Интересная, талантливая женщина — героиня фильма. А семья забыла. Дети у нее как будто хорошие. Но послушайте, о чем они мечтают... А оружие? Как можно давать в руки ребенка оружие? Когда речь мой сын, я не давал. И не только из боязни,

что он может ранить или даже убить себя, как сын Уваровой, героини фильма. Что-то есть для меня безнравственное в этом сочетании: ребенок и оружие...

— Но ведь Инна Чурикова, мне кажется, так хорошо объясняет с экрана этот женский характер, что все понятно. И ее высокие нравственные достоинства, и то, что мы зовем недостатками.

Д. Б. Вы назвали только актрису, прекрасную актрису. Но, я думаю, тут многое зависело от режиссера. И поддерживать, и спорить надо с Глебом Панфиловым. Мне ясно и еще одно — это видно в фильме — Панфилов относится к тем режиссерам, которые замечательно работают с актерами.

— А вы, значит, не поддерживаете вечный спор между артистом и режиссером за первенство в творчестве? Д. Б. Не могу поддер-

— Но почему так редко это случается? Д. Б. Потому что мы боимся. И еще инерция... На основе уже существующего литературного произведения мы боимся «создавать новое» — в искусстве. Виновата и критика! На чем строится в этих случаях критика? Берется первоисточник — скажем, роман, — и критик соотносит его со спектаклем, с фильмом. Похож он на роман: передан «дух» — не передан «дух». Когда театр или кинематограф превращены в иллюстраторов, выясняется, что передан «дух».

— Но ведь не за волю же исмажние вы? Д. Б. Естественно, нет. Но литература — это другая область, чем кино. Литература — это написанное слово. Кинемато-

рошего сценария как основы кинопроизводства, мне кажется, не всегда справедливо.

— Ну вот, теперь вы подымаете основы наших дискуссий о литературе и кино. И, кстати, не забывайте на своей практике, справедливо ли это.

Д. Б. Попробую. Потому что эта мысль мне самому еще не до конца ясна. Попробую рассказать о том, что сейчас сам делаю.

— Я только что кончил сниматься в фильме «Бетховен». Это студия «ДЕФА». Премьера фильма, видимо, будет в октябре в ГДР. Это такая роль, которая попадет раз в несколько лет. Сыграть великого музыканта!

— Простите, совсем недавно вы сыграли в фильме «Гойя». Таме сложнейшая судьба. Это не мешало? Д. Б. Как вам сказать? Я даже не очень старался искать какие-то внешние различия... Мне важно было найти то общее, что есть у всех настоящих художников. Определить истоки их творчества. И меня мало волновало, будут ли мои герои похожи, и вообще похожи ли на Бетховена.

В интервью любят выяснять, какую предарительную работу провел артист. Обычную. Большую. Читал письма Бетховена, которые хранятся в Берлине. Очень важны были записи, которые он делал, когда был глухой: записи «конверсаций». Есть две прекрасные написанные биографические повести — Романа Роллана и Эдуара Эррио. Но в этих романах был не Бетховен... Там прежде всего были Роллан и Эррио... Читал я их с вдохновением. А потом они мне мешали.

Мне нужен был мой Бетховен. Мне проникновеннее в суть человеческую, в глубину его мыслей. Через музыку — раз. Он был суживчив, капризен, не было женщины около него... Какие черты этого характера важны мне в фильме?

Поскольку эту часть интервью одновременно записывает журналист, актер, чтоб объяснить ему, очень выразительно жестикуют и даже иногда напевают какие-то танцы.

Д. Б. Помните? Люблю ли я его музыку? Теперь — да! А до? Что я знал — Пятого, Девятого симфонии. Аппassionату... А теперь люблю. И вспоминаю. И помню.

Знаете, я ведь и Гойю любил особенно после фильма. Теперь, куда вы приедете, иду его картину? Видел в Лувре, в Будапеште, в Нью-Йорке...

Да, но вернемся к Бетховену. Критику «Гойя». Протворечивые факты. Возникла мозаика фактов. Я находил «свою правду» о Бетховене. Может быть, придет после меня другой актер и сыграет по-другому... Мы же не биографический фильм снимали. Взять 3—4 года его жизни. Самые трагические. И самые прекрасные.

Режиссер Зеemann прекрасно работает. У него нет предарительной схемы съемки. Все — в движении, на работе горит, неясно... Мы ищем, как тот или иной момент ярче раскрыть. В эти годы Бетховен уже отлох. Все считали — кончился. А он копил силы — и создал Десятую симфонию. Трагическую и оптимистическую. Но это все в музыке. Мне же надо воссоздать жизненные истоки его творчества. Иногда — поперек легенды, порой снимая все лишнее музыканта с пьедестала... Так вот, я возвращаюсь к нашей теме. Должен был сценарий о Бетховене быть заранее законченным литературным произведением или мы имели право на режиссерскую, актерскую импровизацию?

— Сложный вопрос. А конкретно мы, зрители, сможем вам сказать свое мнение, когда увидим фильм. Не правда ли?

Д. Б. Конечно. Вообще это чрезвычайно важный момент творчества. Разговор с зрителем, с критиком. Для нас ведь главное — это восприятие нашего творчества. Без зрителя, без контакта с ним как можно работать? И для чего?

— Мы начали разговор о Паневежском театре, где вы уже тридцать пять лет... Д. Б. Да. Это очень важно. Там мы особенно чутко слушаем дыхание зала. Они же знают нас. Каждый из нас вырос на их глазах — и в буквальном, и в переносном смысле этого слова. Мы несем нашим зрителям свое искусство, предлагая им свои размышления о жизни, свои чувства. Свое мастерство. Они не просто воспринимают наше творчество. Но корректируют его. Подсказывают нам темы, образы... То сотрудничество, которое существует в театре, многое дает актеру. В кинематографе труднее. Там свое детство, свое создание отдается в чужие руки и порой не знаешь — хорошо ли его приняли, а если он не понравился, то почему, и не твоя ли в том вина...

— И все-таки... Д. Б. Все-таки главное — работа. И главный труд, и главное мучение, и главная радость. Работа для людей.

Донатас БАНИОНИС: «С КЕМ ТЫ?» — СТРАШИВАЮ Я ТЕБЯ...



Фото А. КАРЗАНОВА